

AZ ÖNMAGÁT ELVARÁZSOLÓ POLISZ. PLATÓN A KARTÁNC POLITIKAI SZEREPEÉRŐL

SIMON ATTILA

A kartánc egésze számunkra: az egész nevelés” – mondja Platón *Törvények* című dialógusában az Athéni (672e5).¹ Neveletlen, *apaideutosz* az, aki járatlan a kartáncban, a jól nevelt ember pedig a jó kartáncos (654a–b). Mi ennek a nevelésnek, melyet a kartánc (*khoreia*) médiuma közvetít, a politikai célja, s miben áll és hogyan megy végbe ez a közvetítés?

A *Törvények*ben a nevelés csakis közösségi célja felől értelmezhető: a polgárok nézetei s így az egész *polisz* egységének és önazonosságának biztosítása (664a).² Hogy a kardalok előadása alkalmas lehet ilyen feladat betöltésére, az önmagában nem Platón újítása. A Platón által fölvetetthez hasonlóan ugyanis az archaikus és klasszikus kori görög gondolkodás és gyakorlat számára a táncsal kísért kardalnak, ahogyan részben a költészet más műfajainak is, nélkülözhetetlen emlékezet- és identitáspolitikai szerepe volt.³ Ennek alátámasztására a költészet köréből elegendő néhány jól ismert példát említeni, csupán jelzésszerűen: a korai elégiaköltők (Kallinosz, Mimnermosz, Túrtaiosz) harci és politikai költeményeit, s első sorban is Szolón politikai elégiáit;⁴ az *iambosz*-költészet morális és politikai célzatú invektíváit;⁵ végül, de a további mondanodó szempontjából mindenekelőtt, a kardalköltők (Pindarosz, Bakkhülidész) ünnepi költeményeinek emlékezet- és identitáspolitikai jelentőségét.⁶ Aho-

¹ Platón: *Törvények*. Kövendi Dénes fordítását átdolgozta Bolonyai Gábor; jegyzetek és utószó: Bolonyai Gábor és Németh György, Atlantisz Kiadó, Budapest, 2008. – A tanulmány megírását az NKFIH K 124125, K 112253 és K 128492 projektje támogatta.

² Lucia Prauscello: *Performing Citizenship in Plato's Laws*. Cambridge University Press, Cambridge, 2014, 105, 107.

³ Prauscello: *I. m.*, 139.

⁴ Szolón egy helyen egyenesen azt mondja, hogy „szavainak szép rendjét” *politikai beszéd* gyanánt adja elő énekelve (frg. 1.2: κόσμον επ<εω>ν †ωιδῆν ἀντ' ἀγορῆς θέμενος). Vö. John Herington: *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*. University of California Press, Berkeley, 1985, 32–34, aki Túrtaiosz költeményei kapcsán úgy fogalmaz: „these were instruments of civil and military policy”. Platón a *Törvények* egy helyén maga is Túrtaioszt idézi a költészet erkölcsi nevelő hatásának példaként (660e–661a).

⁵ Herington, *I. m.*, 39; Mayer Péter: *A líra születése*. Akadémiai, Budapest, 2009, 71–79.

⁶ Ehhez, távlatosabb következtetéseket is megfogalmazó esettanulmányként, lásd például Agócs Péter: „Felejtés és emlékezés Pindarosz 7. Iszthmoszi ódájában” In.

gyan Barbara Kowalzig megfogalmazta, a „tánkar a görög kultúrában az egészen korai időktől kezdve a társadalmi szolidaritást, a csoportidentitást, később pedig a *polis* polgárainak kohézióját jelképezi.”⁷

John Herington volt az, aki *Poetry into Drama* című, máig meghatározó művében a teljes korai görög költészet és ennek előadásformái kapcsán hangsúlyozta azt az eposzokéval összevethető kultúraalkotó szerepet, amelynek megjelölésére a *song culture* fogalmát vezette be. Az „énekkultúra” fogalmával jelölt jelenség olyan társadalom performatív gyakorlataira vonatkozik, „amelynek az elsődleges médiuma, mely arra szolgált, hogy legfontosabb érzéseit és gondolatait kifejezésre juttassa és kommunikálja, az ének volt. (...) A korai görögség számára a recitált vagy énekelt költészet volt az elsődleges médiuma a politikai, erkölcsi és társadalmi eszmék – történetírás, filozófia, tudomány (ahogyan ezeket akkoriban értették) – elterjesztésének; gyakorlatilag annak, amit Sókratés később »emberi bölcsességeknek» nevezett.”⁸

Általánosságban a kartánc azért alkalmas ennek a feladatnak a betöltésére, mert olyan kommunikációs helyzetként fogható föl, „amely olyan kommunikációs partnerek közös *testi jelenlétében*” megy végbe,⁹ akik „közvetlenül be vannak vonva a cselekvésbe”.¹⁰ A *khoreia* a görögök számára „a tiszta jelenlét előállítására szolgáló gépezet, amely a mimézis révén összekapcsolja, sőt összeolvasztja az isteneket, a táncosokat és a nézőközönséget”, s a jelenlétnek ennél az előállításánál *erőszak* is fontos szerepe van.¹¹ Az, hogy a testi

Kroó Katalin – Ferenczi Attila (Szerk.): *Aranykor – Árkádia. Jelentés és irodalmi hagyományozódás*. L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2007, 29-62.

⁷ Kowalzig, Barbara: „Broken Rhythms in Plato's *Laws*. Materialising Social Time in The Chorus“ In: Anastasia-Erasmia Peponi (Szerk.): *Performance and Culture in Plato's Laws*. Cambridge University Press, Cambridge, 2013, 171-211, itt: 173. Sőt, a zene és így a ritmus erkölcsi-társadalmi hatásának elmélete is megjelent már a Kr.e. 5. században, a zeneteoretikus Damónnál vagy éppen Arisztophanésznál (Andrew Barker: *Greek Musical Writing I. The Musician and His Art*. Cambridge University Press, Cambridge 1984, 169; Kowalzig: *I. m.*, 185. és 208, 43. jegyzet). Ami a platóni elmélet történeti háttérét illeti, Kowalzig a kartánc koncepcióját a *Törvények*ben úgy látja, mint Platón válaszát, a *poliszt* és a polgárok közösségét összetartó kapcsolatoknak, s az ezek alapjául szolgáló erkölcsi alapoknak a filozófus által érzékelt eróziójára (178).

⁸ Herington: *I. m.*, 3.

⁹ Hans Ulrich Gumbrecht: „Rhythmus und Sinn“ In: Uő – Karl Ludwig Pfeiffer (Szerk.): *Materialität der Kommunikation*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1988, 714-729, itt: 714 (kiemelés az eredetiben); vö. Uő: *A jelenlét előállítása*. Fordította Palkó Gábor, Ráció, Budapest, 2010, 69-76, 81-97.

¹⁰ Paul Zumthor: „Körper und Performanz“ In: Gumbrecht – Pfeiffer (Szerk.): *i. m.*, 703-713, itt: 703-704.

¹¹ Leslie Kurke: „Imagining Choralit: Wonder, Plato's Puppets, and Moving Statues“ In: Peponi (Szerk.): *i. m.*, 123-170, itt: 147.

jelenlét effektusai magukban hordozzák a politikai instrumentalizálás lehetőségét, az előadás »érezhetőségében« (»Fühlbarkeit«) rejlik, vagyis abban a tényben, hogy az előadás során az üzenet „közvetítésében sokféle inger és érzékelés” működik közre.¹² E folyamatban alapvető szerepet játszik az ún. kinesztétikus empátia, „vagyis az a folyamat, amelynek során a néző testileg és a mozgás érzékelése révén azonosul a táncos által előadott mozgással.”¹³ A kinesztétikus empátia a nézők esetében vonatkozhat a kartánc gyönyörködő szemlélésének testi tapasztalatára, de vélhetőleg arra is, ahogyan a nézők öntudatlan ritmikus mozgások kíséretében követik a táncosok mozgását (dobolás az ujjakkal, a fej vagy egyéb testrészek ritmikus mozgatása stb.). *Erósz* szerepe itt is, a testi-kinesztétikus azonosulás folyamatában is fontos, hiszen a táncban egyfajta „erotikus kapocs (*suturing*)” fűzi össze egyik táncost a másikkal, a táncosokat a közönséggel”, s ez az erotikus kapocs köti mindannyiukat ahhoz a habituációs folyamathoz is, amelyben polgárrá formálódnak.¹⁴ Paul Zumthor többször is kiemeli a közvetlen érzékelés szerepét az előadásnak, mint „műnek”, vagyis mint „szöveg, hangzás, ritmusok, optikai elemek” összességének komplex hatásában. „A szövegből a hang csinál művet az előadásban. Ebből a célból az előadás minden olyan funkcionális elemet bevet, amely a mű-jelleget képes hordozni és fölerősíteni, s amely alkalmas arra, hogy a mű megtörténeése révén annak autoritását és meggyőzőerejét érvényre juttassa.”¹⁵

Ezeknek a közös mozgásra, s főként ennek ritmusára vonatkozó általános kultúratudományos, antropológiai és idegtudományi meglátásoknak a fényében Platónnál a kartánc azért is különösen alkalmas közege a politikai nevelésnek, mert a polgárok zárt és teljes körének együttes és kölcsönös cselekvése itt, a *Törvények* fiktív világában az új, most megalapítandó közösség önprezentációjaként, egyszersmind e közösség erkölcsi és társadalmi megalkotásaként és önszabályozásának modelljeként valósul meg.¹⁶ Az egész *polisz* egységének ebben a megteremtésében játszik nélkülözhetetlen szerepet a

¹² Zumthor: *I. m.*, 704.

¹³ Sarah Olsen: „Kinesthetic Choreia: Empathy, Memory, and Dance in Ancient Greece”, *Classical Philology* 112. 2017., 153-174, itt: 154; Lucy Jackson: „Greater Than Logos? Kinaesthetic Empathy and Mass Persuasion in The Choruses of Plato's *Laus*” In. Ed Sanders – Matthew Johncock (Szerk.): *Emotion and Persuasion in Classical Antiquity*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 2016, 147-163, itt: 156-158.

¹⁴ Kurke: *i. m.*, 152.

¹⁵ Zumthor: *i. m.*, 705.

¹⁶ Prauscello: *i. m.*, 118-119; G. R. F. Ferrari: „Plato and Poetry” In. George Alexander Kennedy (Szerk.): *The Cambridge History of Literary Criticism, Vol. I.*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989, 92-148, itt: 105, 141.

kartánc. A kartánc során, ahogyan Peponi megfogalmazza,¹⁷ az előadók és a közönség közötti határok feloldódásával mintegy az éneklő *polisz* „varázsolja el” önmagát. Mégpedig – így korrigálja Prauscello egy lényegi ponton Peponi tételét – nemcsak „önreflexív” módon, tehát nem csupán magukra a táncosokra irányulva, hanem azért is, mert a kartánc Magnésziában megvalósítandó gyakorlatában feladóknak és címzetteknek, táncosoknak és közönségüknek a „teljes körré válása” jelenti a *khoreia* „társadalmi és kulturális szerepének betöltését”.¹⁸ Platón szavaival: „férfinak és gyermeknek, szabadnak és szolgának,¹⁹ nőnek és férfinak, és egyáltalán az egész városnak az egész város számára (ὅλη τῇ πόλει ὅλην τὴν πόλιν αὐτὴν αὐτῇ) szüntelenül énekelnie kell ezeket a himnuszokat, mint valami varázskénekeket (ἐπαῖδουσιν)” (665c2–5).

Ennek az identitásképző és -erősítő folyamatnak a fiziológiai beágyazottságát jól mutatja, hogy Magnészia új közösségének teljeskörű egysége Platón szerint ki kell hogy terjeszkedjen az érzékszervekre is annak érdekében, hogy ezek bizonyos mértékig „közössé” váljanak (κοινὰ ἀμὴ γέ πη γεγονέναι), tehát hogy az új polisz lakóinak szeme, füle és keze képes legyen úgyszólván közösen látni, hallani és cselekedni, s ugyanez vonatkozik az érzéseknek – az öröm és a fájdalom elemi érzéseinek – a közösségére is (739c5–d3). A *khoreia* teljesítményét ennek az egységnek a kialakításában mindenekelőtt, mint a szöveges és a szociokorporális formák együtthatását tudjuk megragadni. Szociokorporális formákon Paul Zumthorral azoknak a „nem szöveges alkotórészeknek” a multiszenzorikus komplexumát értve, „amelyek a résztvevők testiségével és társadalmi létezésével függenek össze”, ha őket, mint egy csoport tagjait, és ezzel egyidejűleg, mint önálló egyéneket vesszük számításba.²⁰

A kartáncban eseményszerűen megtestesülő ritmusnak döntő szerepe van ebben a teljesítményben. Ez a szerep Hans Ulrich Gumbrecht szerint a ritmus koordináló funkciójaként írható le: „a ritmikus nyelv szimultán használatát megkönnyíti a különböző egyének testi mozgásainak koordinálását, lehetővé teszi számukra, hogy – metaforikusan szólva – »kollektív szubjek-

¹⁷ Peponi: *i.m.*, 222, 232.

¹⁸ Prauscello: *i.m.*, 107–108 (hasonlóan 132; 165: „to watch the dance and song is a way to participate in it”), Peponi nézetének meggyőző kritikájával együtt (108., 11. jegyzet); hasonlóan Olsen: *i.m.*, 158, 166, és Jackson: *i.m.*, 156–157, 23. jegyzet; Peponi mellett foglal állást, újabb érvek fölvonultatása nélkül, Kurke: *i.m.*, 153, 159.

¹⁹ Idegenek és szolgák bevonása a kardal előadásába a korabeli görög gyakorlathoz képest újítás lett volna. (Klaus Schöpsdau: Platon, *Nomoi (Gesezte)*, Buch I–III. Ford., komm. Klaus Schöpsdau, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1994, 310.) Peponi: *i.m.*, 222 a *khoreia* platóni koncepciójának szempontjából lényeginek látja ezt az újítást, mely megmutatja, mennyire komolyan és koncepciózusan gondolta el Platón a kardal közösségépítő szerepét.

²⁰ Zumthor: *i.m.*, 707.

tummá» váljanak.”²¹ Leslie Kurke pregnáns megfogalmazását idézve, mely már kifejezetten a kartánc platóni elméletére vonatkozik: „A kartánc figyelemreméltó műve a következő: mozgás és ének tökéletes koordinálása vagy együttessé szervezése (*orchestration*) oly módon, hogy a sok hang egyetlen hangként énekel, és a sok test egyetlen organizmusként mozog. (...) a kartánc »tökéletes polgárokat« formál meg, amennyiben ezek mindannyian uniszónóban nyilvánulnak meg, harmóniában egymással.”²² A kartánc révén az előadók és a közönség „egyetlen szubjektummá válnak”, melynek önazonossága a táncosok és a nézők kinesztétikus érzékelésének vagy érzésének azonosságán alapul.²³ Az előadók oldalán ez a beszéd- és hallószervek, valamint a saját test mozgásának érzését jelenti, az előadást aktívan követő, azt úgyszólván „utánaalkotó” („nachvollzieht“) befogadók oldalán pedig a saját hallószervek és a saját test kinesztétikus érzését,²⁴ s e kettő összekapcsolódását, sőt – mindenekelőtt tehát a ritmus érzékelésében – fedésbe kerülését. Ahogyan Platónnál olvassuk: az istenek, miután a harmónia és a ritmus iránti érzékkel megajándékozták az embereket, „dallal és tánccal” fűzik össze (συμειποῦντες) a polgárokat (654a4).

Az eddigiek összefoglalásaképpen Barbara Kowalzig megfogalmazását idézem a kartáncban résztvevők testi-érzéki koprezenciájának és a kartánc politikai szerepének kapcsolatáról: „a tánc ritmusa testi affinitást hoz létre a polgárok között, az egyéni és a kollektív szelf kapcsolódási pontján; (...) a ritmus alapozza meg (...) a »testi társiasságot« (the ‚bodily social’), amely a táncoló közösség fizikai tulajdonsága, ugyanakkor olyan transzcendens erő, amely az egyének ritmikus impulzusának konvergenciájaként valósul meg a karban. (...) az egyének testének fizikai tulajdonságai összeolvadnak a kollektív ritmus fizikai tulajdonságaival; némiképp materialista fordulattal szólva, ez a kollektív ritmus válik azzá a kapcsolódási ponttá, ahol »természet« és »kultúra« a társadalomban találkozik.”²⁵

Ennek értelmében viszont a kartánc szabályozása és begyakoroltatása Platónnál az uralom egy formájaként is felfogható, s így határozott hatalompolitikai szerepe is lesz. Az a felismerés, hogy a szabályozott mozdulatok szabályos összehangolásának koordináló elemeként a ritmus közösségi mozzanatot foglal magában, a ritmus szabályozására irányuló törekvést mint az egyén fölötti kontroll kialakítására tett próbálkozást mutatja meg: „a társa-

²¹ Gumbrecht: „Rhythmus und Sinn“, 717.

²² Kurke: *i.m.*, 132 (653c7-654a7-hez).

²³ Gumbrecht: *i.m.*, 721-722.

²⁴ Gumbrecht: *i.m.*, 721.

²⁵ Kowalzig: *i.m.*, 172-173.

dalmi létezés ritmusának uralása a hatalom egy formája”.²⁶ Ebben az összefüggésben továbbá a „ritmus fölötti ellenőrzésnek döntő szerepe van a társadalmi változás megakadályozásában. Amit a *Törvények* megpróbál társadalmilag szabályozni, az az egyéni, emberi *rhüthmosz* alapvető szabálytalansága.”²⁷ Érdeemes azonban azt is megemlíteni, hogy ennek az uralhatatlan fölött gyakorolt uralomnak²⁸ – vagy legalábbis az erre irányuló törekvésnek – megvan a maga veszélyei is, amennyiben a pedagógiai-politikai instrumentalizálás során olyan eszközöket vesz használatba, amelyek képesek önállósodni. A *khoreia* fölötti ellenőrzés a társadalmi idő menetének szabályozását jelenti, miközben azonban megszabja a táncmozdulatokat s ezek tempóját és ritmusát, elkerülhetetlenül enyhít is a hatalom szorításán, ezáltal pedig képes (akaratlanul, sőt szándékával ellentétesen) társadalmi változást előidézni. Elszabadulhat a ritmusban rejlő vad erő.²⁹

A politikai közösség egysége, melynek kialakításában tehát a kartánc (az említett kockázatokkal együtt) kulcsszerepet játszik, Platónnál a közösség morális egységén alapul. Ez az antikvitás legnagyobb politikai gondolkodójánál, Platónnál Arisztotelészen át Ciceróig általánosnak mondható elképzelés a *Törvények* második könyvében a gyönyörkeltő, az igazságos, a jó és a szép egységére irányul,³⁰ s a polgároknak a nevelés során kiteljesedő *areté*, „a maga teljességében vett erény” (653b6) térfogatában érhető el. A polgárok közötti viszonyokban megvalósuló, a kartánc által előmozdított „összhang”, vagyis az összetartozás érzése az egyén morális pszichológiájában kedvező esetben megjelenő „összhangnak (συμφωνία)” egyfajta visszhangszerű eredménye.³¹ Ez a lélekformálás során kialakítandó összhang közelebbről preracionális (de nem szükségképpen irracionális) affektusok és gondolkodás összhangját jelenti, s kialakulása a *logosz*szal, vagyis helyes „értékítéssel”³² még nem rendelkező gyermekek esetében a „megfelelő szokások révén helyesen szoktatás (ὁρθῶς εἰθισθαι ὑπὸ τῶν προσηκόντων ἐθῶν)” által mozdítható elő (653b1–6).³³

²⁶ Kowalzig: *i.m.*, 180.

²⁷ Kowalzig: *i.m.*, 187.

²⁸ Kowalzig: *i.m.*, 203.

²⁹ Kowalzig: *i.m.*, 193.

³⁰ 663a9–b1: ἡδὺ τε καὶ δίκαιον καὶ ἀγαθὸν τε καὶ καλόν; vö. 662d1, 663a1–7, 667c5–7.

³¹ Prauscello: *i.m.*, 122; a συμφωνία az ének és az affektusok összhangjára is utal, vö. *Állam* 401b–d, és Kurke: *i.m.*, 139; „Amit az Athéni itt leír, azok az ésszel összhangban lévő *pathosz*ok: mint egy tökéletesen összehangolt kórus, amely uniszónóban énekel.”

³² Susan Sauvé Meyer: *Plato: Laws 1 and 2*. Fordítás, előszó és jegyzetek: Susan Sauvé Meyer, Oxford University Press, Oxford, 2015, 209.

³³ Vö. *Állam* 400c–402a, 590e–591a, és Arisztotelész: *Nikomakhoszi etika*, 1104b11–13 (utalással Platónra); *Politika* 1340a14skk.

Emellett pedig, a felnőttek esetében, bizonyos korrekciós, őket a helyes útra visszavezető hatása van (653d).³⁴

Azok az affektusok, melyeknek később összhangban kell lenniük a majdan kialakuló *logos*szsal, „a gyönyör és a szeretet, a fájdalom és a gyűlölet (653b2–3: ἡδονὴ δὴ καὶ φιλία καὶ λύπη καὶ μῖσος).” Ezeket kell a megfelelő módon elültetni a gyermekek lelkébe „akkor, mikor még nem képesek maguknak számot adni róluk.”³⁵ Az affektusokkal való helyes bánás, egyáltalán a megfelelő affektív válaszok előhívásának középpontjában a gyönyör (*hédoné*, *khairéin*, *khara*) áll.³⁶ Ugyanakkor ez a gyönyör nem az egyetlen, sőt még csak nem is a legfőbb célja a kardalok éneklésének, hiszen a gyönyör kognitív (667d–668b) és ezzel összefüggésben morális (669c, 670d–e) céloknak van alárendelve. A gyönyör csupán médiuma vagy vehikuluma annak az – éppen gyönyörűséges és ezért vágykeltő voltának köszönhetően – mindig megújuló meggyőző erőnek,³⁷ mely a helyes értékek és viselkedés elsajátítását lehetővé teszi, amennyiben az ember szükségképpen „hasonlóvá válik ahhoz, amiben gyönyörködik” (656b4–5: ὁμοιοῦσθαι δὴ τοῦ ἀνάγκη τὸν χαίροντα ὁποιεῖς ὢν χαίρει).³⁸ Ebből a szempontból nagy jelentőségű az a körülmény, hogy a kardal résztvevői előadásukat egy olyan közösségnek mutatják be, melynek ők maguk is részei, s melyet maga a kar reprezentál: „az előadók polgárok, akik mindegyike *in propria persona*” nyilatkozhat meg,³⁹ elkerülve ily módon a drámai mimézissel együtt járó alakváltásnak azokat a morálisan romboló következményeit, melyeket az *Államban* az örök neveléséről szólva Platón olyan élesen elutasított.⁴⁰

Morális és esztétikai között is a gyönyör közvetít: „Mínhogy a kartánc jelemek utánzása mindenféle cselekvéseken és eseményeken keresztül, és eze-

³⁴ Thomas L. Pangle: *The Laws of Plato*. University of Chicago Press, Chicago – London, 1980, 405–406; Prauscello: *i.m.*, 129, 137–138; Sauvé Meyer: *i.m.*, 213.

³⁵ Az affektusok jelenlétéről a kartánc segítségével történő nevelésben lásd a legújabban Jackson: *i.m.*, jöllehet azzal, hogy az affektusok ebben *kizárólagos* szerepet játszanának (vö. 153), nem érték egyet, hiszen a *logosz*, vagyis a szeman-tikai (egyszersmind kognitív és morális) elemek ugyanolyan fontosak a kartánc erkölcsi nevelő hatásában.

³⁶ Az elméleti fejtegetések mellett lásd ehhez a *khoroosz* és a *khara* (öröm) szavakkal játszott etimológiai játékot: 654a4–5.

³⁷ Prauscello: *i.m.*, 132.

³⁸ Vö. *Állam* 395d1–3, és Antony Hatzistavrou: „‘Correctness’ and Poetic Knowledge: Choric Poetry in the *Laws*” In: Pierre Destrée – Fritz-Gregor Herrmann (Szerk.): *Plato and the Poets*. Brill, Leiden – Boston, 2011, 361–385, itt: 362–366.

³⁹ Prauscello, *i.m.*, 127–128, 157–158.

⁴⁰ Ehhez lásd Ferrari, *i.m.*, 109, 114–116, 120, 124–125; *Állam* 395c–d, és vö. 607a, ahol Szókratész azt mondja, hogy az ideális társadalomba legfeljebb az istenek tisztelőit énekelte himnuszokat és az erényes embereket magasztaló költeményeket szabad beengedni.

ket a jellemeket minden egyes táncos a maga jellemével és utánzóképes-ségével játssza el, ezért szükségszerű, hogy akinek a természet vagy a megszokás vagy mindkettő révén kialakult jellemével összhangban van mindaz, amit elmond, elénekel vagy eltáncol, az gyönyörködik bennük (χαίρειν), dicséri és szépnek (καλὰ) mondja őket” (655d5-e2, a fordítás módosítva). A *kalon* többértelműsége – nevezetesen hogy egyaránt vonatkozhat erkölcsi és esztétikai értékre – teremti meg a lehetőségét annak, hogy a morális közvetlenül az esztétikaihoz kapcsolódjon. Ezért lehetséges például az, hogy a bátor ember mozdulatát vagy az ő jellemét megzendítő dallamot (σχημα ἢ μέλος) szépnek (καλὰ) mondjuk, a gyáváét viszont rútnak (αἰσχρά; 655a9-b2, vö. 802c-e; az *aiszkhron* mint „rút” és „szégyenletes” ugyanazzal a kétértelműséggel rendelkezik, mint pozitív párja). Annak, ami gyönyörködtet, morális és esztétikai értelemben is „szépnek” kell lennie (655e3-5, 815d-816a).⁴¹ Ha pedig ez így van, akkor kulcsfontosságú lesz, hogy már magában az érzékelésben (*aiszthészisz*) megjelenjen, mégpedig *helyesen*, vagyis a „valóságnak megfelelően” az érzékelt dolgok erkölcsi minősége: a valóban (erkölcsi értelemben) szépet kell (esztétikai értelemben) szépnek és a valóban rútat rútnak tartanunk (654c).⁴² A kartánc művészete mint morális nevelő és szabályozó eszköz egyszersmind az érzékelés (*aiszthészisz*) szabályozását jelenti. Az erkölcsi hatás voltaképpen ezen az érzéki-esztétikai hatáson alapul, s ezért ez utóbbinak a szabályozása, sőt egyenesen az érzékelés egy új „grammatikájának” a polgárok lelkébe plántálása, vagyis a *helyes* érzékelés kialakítása lesz ennek a művészetnek az elsőként elérendő célja: „a *khoreiában* megvalósuló magnésziái nevelés legfőképpen az érzékelés nevelése.”⁴³

Összefoglalva az elmondottakat: a kartánc során megvalósuló testi-érzéki közös jelenlét az alapja annak, hogy a *khoreia* átélő résztvevői számára a ritmushoz kötődő kinesztétikus empátia fiziológiai közösségén keresztül a közös politikai identitás létrejöjjön és tartósan megőrződjön. Platón a kartáncnak ezt a teljesítményét, vagyis a politikai identitás létrehozását és fenntartását a közös morális alapra helyezi. A kartánc erkölcsi és politikai nevelő teljesítményének pedig az ezt a morált az esztétikaihoz kapcsoló érzékelés és gyönyör a végső hordozó eleme. Ebben az elméleti keretben tölti be Magnésziában a *khoreia* a maga szociokulturális és politikai szerepét, közelebbről „egén és közösség teljeskörű integrálását, mint a városállam stabilitásának alapját”.⁴⁴

⁴¹ Sauvé Meyer: *i.m.*, 233.

⁴² Schöpsdau, *i.m.*, 270–272.

⁴³ Prauscello, *i.m.*, 116–118, 151. Vö. 661b–c, 670b és *Timaiosz* 64askk. érzékelés, gyönyör és fájdalom összefüggéseiről.

⁴⁴ Kowalzig: *i.m.*, 172.